

ANDRÁS MASÁT (BERLIN/BUDAPEST)

## **Inszenierung des öffentlichen Raumes: Die Intermedialität, das „Tableau vivant“ und der Diskurs des Nationalen in Norwegen im 19. Jahrhundert**

### **1. Nationalromantik und Medialität**

Die norwegische Nationalromantik stellt eine Epoche in der Geschichte der 1814 relativ unabhängig gewordenen Nation dar, in welcher die Frage nach der eigenen Identität im Mittelpunkt steht. Der zentrale Diskurs des Nationalen erfasst alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. So sind auch die Sub-Diskurse in der literarischen Öffentlichkeit sowie in der Malerei und der Volksmusik – als Glieder in der großen und umfassenden Inszenierung des Nationalen – darauf gerichtet, den „symbolischen Raum des Nationalen“<sup>1</sup> zu füllen. In ihren verschiedenartigen Manifestierungen sind diese Diskurse von Anfang an Träger von *Mobilisierungsstrategien*. Die Prozesse um das Nationale werden demnach von einer immer stärkeren Medialisierung der einzelnen Diskursbereiche begleitet; die einzelnen Themen werden in einem *symbolisch-nationalen* Rahmen gedeutet (siehe die Sprachfrage, die Historisierungsmomente der Nationalgeschichte, die Mythisierung von Eidsvoll, dem Ort der Verfassungsgebung usw., um nur einige Beispiele zu nennen).

<sup>1</sup> Binder, Beate u. a. (Hg.): *Inszenierung des Nationalen*. Köln u. a.: Böhlau 2001, S.10.

Die Entdeckung und gleichzeitig Konstruktion (!) des Nationalen, die Fokussierung der nationalen Besonderheiten lassen aber nicht nur die Strategien, sondern auch die einzelnen Kunstarten oft zueinander finden. So entstehen mediale Verknüpfungen, besonders entlang der komplexen und verschiedentlich verstandenen Praxis des „folkelig“ – Volkstümlichen<sup>2</sup>.

Ein Beispiel dafür bieten die sog. Genrebilder in der Literatur und in der Malerei. Für solche Bestrebungen bietet eine Sammlung das beste Beispiel, in welcher Bilder des norwegischen Malers Adolph Tidemand zusammen mit Texten, d. h. ausgiebigen Bildunterschriften von den führenden Dichtern und Schriftstellern in einer farbigen Prachtausgabe unter dem Titel *Norske folkelivs-billeder* zusammen herausgegeben wurden. Die Sammlung erschien zwar erst 1854, aber die einzelnen Bilder entstanden früher. Tidemand betrachtet sich dabei nicht nur als Künstler – und als solcher Mitgestalter bei der Inszenierung des Nationalen –, sondern auch als Folklorist, Dokumentarist. Er will – ebenso wie Asbjørnsen und Moe in ihren Märchen- und Sagensammlungen, Landstad mit seinen Volksliedern, Lindeman und Ole Bull mit der Volksmusik – die nationale Kultur sowie das Land und dessen Naturschönheiten erschließen.

Noch auffälliger wirkt die Intermedialität durch die bewusste Medienkombination von *mehreren* konventionell als distinkt wahrgenommenen Medien. Zu einer einzigartigen Verschmelzung der einzelnen Kunstarten kommt es im März 1849, im Christiania Theater, als an drei nacheinander folgenden Abenden großes Aufsehen erregende, lebende sog. „nationale Tableaus“ gebildet wurden. Im dritten und letzten Tableau war Tidemands und Gudes Gemälde *Brudefærd i Hardanger* (Brautfahrt im Hardangerfjord)

<sup>2</sup> Über die Ideologie des Volkstümlichen als eine gemeinsame Plattform für die abweichenden dichterischen und künstlerischen Praktiken siehe Masát, András: Von Genrebild zu Bauernerzählung. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1996.

von Statisten aus den höheren Kreisen abgebildet, und Andreas Munchs Gedicht *Brudefærden* (Brautfahrt) wurde dabei nach einer Melodie von Halfdan Kjerulf gesungen.



Im Folgenden geht es um dieses Phänomen, um das nationale Tableau im Allgemeinen und um Fragen, wie diese Tableaus in der Praxis mögen funktioniert haben. Dabei dient das oben genannte, wohl meist bekannte nationale Tableau vivant *Brudefærd i Hardanger* als Objekt und Referenz.

## **2. Intermediale Inszenierung des Nationalen: Das nationale Tableau – *Brudefærden i Hardanger* als Tableau vivant**

Darüber, wie die oben beschriebene Szene 1849 im Einzelnen aussah, gibt es m. W. keine graphische Überlieferung, auch zu wenig detaillierte Beschreibungen. Das wurde auch bei einem

## INSZENIERUNG DES ÖFFENTLICHEN RAUMES...

Rekonstruktionsversuch im Folkemuseet in Oslo (Bygdøy) festgestellt, als 1997 im Rahmen einer Ausstellung (mit dem Titel: *Jakten på det norske. En utstilling om nasjonal identitet*) auch dieses Tableau rekonstruiert, bzw. wieder hergestellt werden sollte. Die wichtigsten Merkmale sind jedoch offensichtlich.

### EIN „GESAMTKUNSTWERK“ ODER EINE MODERNE PERFORMANCE?

Zuerst fällt natürlich der *bewusst gleichzeitige Einsatz von mehreren Medien*, nämlich von Musik, Literatur, Bild und Skulptur/Theater bzw. von Akteuren mehrerer Medien ins Auge.

- Das Gedicht von A. Munch (erschienen 1850, in *Nye digte*) beschreibt verbal die Szene, die eine Inszenierung des „sonntäglichen“ Volkslebens darstellt. Die goldene Vergangenheit wird erwähnt, indem die Braut samt ihrer goldenen Krone mit einer Königstochter der alten Zeit („Oldtidens Kongedatter“) verglichen wird, die Brautfahrt geschieht an einem Sommertag, der Fjord, das Wasser, die Kleidung, alles hat eine idyllisch-feierliche Prägung („Helligdagsskrud“). Über eine sonntägliche Pracht hinaus wird der Anlass, die Brautfahrt, alles noch mehr in die Richtung einer kaum mehr steigerbaren Festlichkeit gesetzt. Natur, Wetter und Mensch werden über eine Alltags- oder Sonntagsfestlichkeit hinaus in ihren schönsten und inhaltlich bewegenden Momenten erfasst und beschrieben.
- Die Musik: Das Gedicht wurde von H. Kjerulf (1815–1868), ein Jahr vor der Tableau-Aufführung, 1848 vertont. Kjerulf komponiert ein Männer-Chor-Werk basierend auf Volksmusik.
- Das Gemälde (s. oben) wurde zusammen mit Hans Gude 1848 fertiggestellt: Gude, der Professor in der Akademie Düsseldorf war, malte die Landschaft und Tidemand die Personen. Es gehört in eine Reihe von Adolph Tidemands Werken, die über das norwegische Bauernleben berichten wollen, allerdings „in reinen,

geläuterten Bildern” („i rene lutrede bilder”) d. h. auch hier sollte das Festliche, das Idyllische, das Sonntägliche das Bild der Nation konstituieren<sup>3</sup>. Erst 1887 werden dann das ursprüngliche Idealbild und das Thema von Kittelsen in das Ironische gerückt.



1850, also ein Jahr nach den Tableau-Abenden in Christiania erschien „Das Kunstwerk der Zukunft” von Richard Wagner, worin er die Idee des Gesamtkunstwerkes konzipierte. Wagner wollte damit eine Gleichrangigkeit der Kunstarten in der Praxis erwirken, verwirklichen. Die Ansätze dazu wurden nach ihm immer wieder – vor allem im Theater – neu aufgegriffen. Aber schließlich und endlich ist eine Dominanz der Musik bei Wagner, wie dann viel später und unter anderen Prinzipien die der Architektur im Bauhaus nicht zu übersehen; ebenso wie etwa im

<sup>3</sup> Erst später, 1862/64 kommen dann die Bilder wie *Slagsmål i et bondebryllup*, oder *Nød* 1874, die der von dem Soziologen Eilert Sundt schon längst konstatierten Zustände auch in Bildern festhalten. Bjørne Stoklund berichtet allerdings auch darüber, dass Tidemands Bild *Manddrab ved et Bondebryllup* (in: Skougaard, Mette (red.): *Norgesbilleder*. København: Gads Forlag 2004, p. 256.) sogar an einem der drei Abende als Tableau-Hintergrund diente.

## INSZENIERUNG DES ÖFFENTLICHEN RAUMES...

---

„Überdrama“ von I. Goll, oder in dem agitatorischen Theater von Piscator die Literatur, bzw. die Theaterformen doch eindeutig im Zentrum standen. Auch das Vaudeville oder das Ballett – um nur zwei wichtige Formen der Kunstformen aus der nationalromantischen Zeit, d. h. der damaligen (Inter)Medialität zu nennen – streben danach, verschiedene Medien zu kombinieren, um das Publikum gleichzeitig für mehrere kulturelle Wahrnehmungsmuster zu sensibilisieren. Was wir dort Intermedialität nennen können, lässt sich von dem bezweckten Synergieeffekt der oben kurz geschilderten Mobilisierungsstrategien der einzelnen Kunstarten für das Nationale herleiten und erklären. Hier zielt alles darauf ab, möglichst alle kulturellen und sozialen Rezeptionsbereiche in einem performativen Zusammenspiel von Szene und Zuschauerraum, Betrachter und Betrachtetem sich zunutze zu machen.

### DIE UNMITTELBARKEIT ALS VORAUSSETZUNG FÜR PERFORMATIVES ZUSAMMENSPIEL

Bei unserem Tableau waren die Maler Tidemand und Gude als Publikum anwesend, und als sie auf die Bühne laut Augenzeugen „Hand in Hand“<sup>4</sup> kamen, applaudierte das Publikum so begeistert, dass das Gebäude beinahe zerbarst<sup>5</sup>. Der bekannte Geigenspieler Myllarguten, Torgeir Audgundsson und Ole Bull, die zwei bekanntesten und meist gefeierten Musiker der Nation, spielten Geige. Alles war also tatsächlich unmittelbar, die Künstler waren persönlich miteinander bekannt und sie waren auch in ihrem Schaffen nicht abgeneigt, auf Werke der anderen einzugehen.

Alle die oben genannten Künstler verstanden sich als Vermittler der nationalen Kunst. Nicht zuletzt durch ihren Auslandsaufenthalt

<sup>4</sup> „Holdende hinanden i Haanden“, siehe Betsy Ankers Aufzeichnungen in *Aschehougs Norges historie*, Bd. 8. Oslo 1997, p. 159.

<sup>5</sup> „det var som om Huset vilde revne“, siehe ebd., p. 159.

(von Kjerulf bis Gude, von Tidemand bis Ole Bull arbeiteten, wirkten oder wenigstens studierten sie im Ausland, und das in dem Maße, dass man die Künstler, die Musiker oder den Maler Tidemand nicht ins Ausland lassen wollte: Sie sollten zu Hause die nationalen Eigentümlichkeiten lernen<sup>6</sup>): Sie waren sich der Tatsache bewusst, dass das von ihnen vermittelte, teils erschlossene, teils inszenierte Nationale über die Landesgrenzen hinaus wirkt, bzw. als solches rezipiert wird. Sie fühlten sich nicht nur als nationale, sondern – mindestens in gleichem Masse – auch als *internationale Vermittler des von ihnen gerade inszenierten und angebotenen Nationalen* (s. die Texte der Bildunterschriften in der oben genannten Bildsammlung aus dem Jahre 1854).

Aber eine andere unmittelbare Nähe war mindestens so wichtig: Die „Schauspieler“, d. h. die Mitwirkenden in diesem lebenden Tableau kamen aus den bürgerlichen Häusern, sie waren Damen und Töchter des mittleren Standes. Über die Zusammensetzung des Chores schreibt die Kulturgeschichte: „Et hundre mann kor, satt sammen av handverkernes, handelsstandens og studentenes kor.“<sup>7</sup> (Ein Hundert Mann starker Chor aus Handwerkern, aus Männern aus dem Handel und Studenten). In einem Chor werden die sozialen Unterscheide aufgehoben. Die Mitwirkenden waren ihrem Publikum bekannt, und eine Unmittelbarkeit entstand auch dadurch; Produzenten und Darsteller waren in einer unmittelbaren Einheit sowohl auf der Szene als auch im Publikum miteinander verbunden. Die Tatsache, dass die Mitwirkenden Frauen und Männer, Töchter und Söhne des mittleren Standes – zusammen mit den Studenten, mit der Elite der Zukunft – waren, unterstreicht auch auf diese Weise, dass ein *bürgerliches* Angebot inszeniert wurde, ein *Identifikationsangebot*, dessen Appell bürgerlich-demokratisch angelegt war.

<sup>6</sup> „hjemme maa Eiendommeligheten laeres“, siehe z. B. ebd., p.159.

<sup>7</sup> Ebd.

## INSZENIERUNG DES ÖFFENTLICHEN RAUMES...

---

### EIN DEMOKRATISCHES IDENTIFIKATIONSANGEBOT – MIT EINSCHRÄNKUNGEN

Die Inszenierung baut auf Gemeinsamkeiten, auf die oben angedeutete unmittelbare Nähe zwischen Darsteller und Publikum, auf die – relative und zeitweilige – Aufhebung der sozialen Unterschiede. Dadurch konnte ein Gemeinschaftsgefühl demonstriert werden, das nicht nur unmittelbar, nah und sozial versöhnend wirkte, sondern einen *Familiengeist* zu vermitteln vermochte: die Gesellschaft, die Nation sollte und konnte als eine große Familie erkannt werden. Dabei wurden an die Traditionen des Tableaus angeknüpft: Vorgänger von den Tableaus waren ja u. a. die Weihnachtskrippen von Neapel, dann auch in anderen Kirchen. Jene Tableaus appellierten von Anfang an die religiösen *Gefühle, verbunden mit einem volksverbundenem Familienbild* („die heilige Familie“). Gerade diese Verbindung zwischen Gefühl und Ration, zwischen kirchlichem/religiösem Ernst und Pathos einerseits und volksnaher Betrachtung des Eigenen, des Nationalen als eine große Einheit, als eine Familie andererseits bildeten die Wirkungselemente in diesen Tableaus im Frühjahr 1849. Die Brautfahrt, d. h. Eheschließung als Grundinhalt konnte in dieser nationalen Szene eine Einigung demonstrieren, ein Familienfest, das in Richtung Gemeinschaft alle mobilisieren konnte. Enthusiastisch, familiär, gleichzeitig geordnet und rationell sollte es beim Nationenbau zugehen: Bisher nicht oder wenig wahrgenommene Kräfte in der nationalen Familie sollen sich nun dessen bewusst werden, dass jeder seinen Platz und seine Möglichkeiten in diesem nationalen Rahmen inne hat, und diese „wie in einer großen Familie“ wahrnehmen kann.

Die neue Gemeinschaft zwischen Bühne und Saal soll einen Zusammenhalt in größerem Rahmen vorgeben, der dann der Nation hilft, sich den bevorstehenden Aufgaben zu stellen. Dieses Identifikationsangebot konnte nur wirken, weil es in mehrerer Hinsicht demokratisch angelegt war.



- Demokratisch – schon durch den Gleichrang der Kunstarten im Tableau: Theater, Bildhauerei, Malerei, Gesangkunst, Ballett, Literatur: Alle Kunstarten – wie im „Gesamtkunstwerk“ – sollten dabei gleichwertig und mit dem gleichen Gewicht mitwirken. Dazu kommt, dass zukünftige Kunstarten, wie *Photographie oder Pantomime in dem Tableau vorweggenommen wurden*. Die Bildhaftigkeit wird dabei zu einem wichtigen Element, aber diese Schilderung des Volkslebens (s. „folkelivsskildring“ oben) hat einen Bewegungsaspekt, einen „dramaturgischen Verlauf“ in Richtung *Theatralisierung*, indem ein Augenblick erfasst und festgehalten wird
- Demokratisch – durch die Zugehörigkeit der Mitwirkenden, wenn auch mit einer wesentlicher Einschränkung: Sie kamen doch alle – wie schon oben genannt – aus allen Ständen der *Stadtbevölkerung*, sogar der Hauptstadt (s. Studenten), und sollten nun eine Szene aus dem *Bauernleben* darstellen. Aber gerade dieses Bestreben enthält nicht nur eine utopistisch-nostalgische Sehnsucht nach dem anderen, unbekannten Teil der eigenen/gemeinsamen Nation, sondern – vielmehr – den Wunsch, diesen Teil kennen zu lernen, sich anzueignen und mit ihm zusammen zu wirken. Neugierde, Entdeckungslust aber auch Solidarität und Zusammenhörigkeitsgefühl schwingen in dem Tableau mit. Die Mitwirkenden auf der Bühne tragen ja Bauernkleidung: Es sind „austauschbare“ Werte für Mitwirkende und Dargestellte, die gezeigt werden.
- Demokratisch – durch den Ort und durch die Weise der Darstellung: Eine lange Traditionslinie des Tableau wird nun neu belebt<sup>8</sup>. Von der volksverbunden-religiösen Inszenierung von Christus Geburt<sup>9</sup> in den Kirchen von Neapel und anderswo in

<sup>8</sup> Siehe noch unten.

<sup>9</sup> Oder Tod, wie in Sant'Anna dei Lombardi Kirche in Neapel, vgl. Andersen, Elin / Klitgaard Povlsen, Karen (red.): *Tableau. Det sublime øjeblik*. Århus: Forlaget Klim 2001, p. 7.

der Lombardei führte der Weg des Tableau vivant durch mehrere Stationen ins *Christiania Theater*: durch Terakotta-tableaus, durch eine kontinuierliche Entwicklung der Landschaftsmalerei, mit der Einrichtung der Parkanlagen, wo – wie bei Wörlitz nach 1760 – Natur und Kultur ineinander übergehen, dann durch die „antiken“ und anderen Tableaus in der Hofkultur und in den aristokratischen und großbürgerlichen Salons, durch Unterhaltungs- und Geburtstagtableaus oder aber durch Volksfeste der französischen Revolution, die mit kollektiven Umarmungen endeten<sup>10</sup>. So kam dann Anfang des 19. Jahrhunderts konkret nach Dänemark und Norwegen das sog. patriotische Tableau, das dann 1849 in *Christiania Theater* gezeigt wird. Der Entwicklungsweg zeichnet einen Etablierungs-, aber auch einen gewissen Demokratisierungsprozess ab, vor allem durch die *Verbürgerlichung dieses Elements der vorangehenden Hof- und Salonkultur*. Vor allem was den Inhalt betrifft: Nunmehr steht das Volk im Mittelpunkt, als eine Gemeinschaft von Individuen.

### 3. Tableau vivant zwischen Tradition und Zukunft

Das bisher behandelte Tableau vivant hatte einen direkten Vorläufer in Norwegen. Der dänische autodidaktische Schauspieler H.C. Knudsen (1763–1816) reiste durch Norwegen, nachdem er in Dänemark (und Schleswig) von 28. Mai bis zum 19. Dezember 1801 eine sog. „Dannebrogsvalfart“ organisiert hatte. Während der dänischen Reise trat er als Regisseur und Hauptdarsteller von Gedenkfeiern auf, die für die Helden von der Schlacht bei Reden 2. April 1801 abgehalten wurden. Er sang und spielte Rollen in von ihm ausgewählten Ausschnitten aus Theaterstücken. Er inszenierte aber

<sup>10</sup> Vgl. hierzu ebd.

dabei auch Szenen, tableau vivants in den Kirchen, die in den Zeitungen schon im Voraus angekündigt waren. Dank der massiven Medienarbeit waren die Aufführungsorte, die Kirchen bis zum Bersten voll, und beträchtliche Summen wurden als Hilfe für die Hinterbliebenen der gefallen Soldaten gespendet. Diese Festakte vermittelten Vaterlandsliebe in Wort, Gesang und Bild einer breiten Öffentlichkeit, und zwar wahrnehmbar und anschaulich: Der abstrakte Patriotismus wurde konkret und gegenständlich. Sowohl die Staatsmacht als auch die private (Zivil-)Sphäre unterstützten Knudsens vaterländische Initiative. Ab Juni 1813 hielt Knudsen bis zum Ende des Jahres Gedenkfestakte in Norwegen, in denen die tableau vivants, die patriotischen lebenden Tableaus ein konstituierendes Element darstellten. Er unterstützte dabei den Kronprinzen Christian Frederik, den neuernannten Statthalter in Norwegen. Knudsens Vorhaben ist gar nicht so einfach: Er will den norwegischen Patriotismus beleben, aber in dem Rahmen des dänisch-norwegischen Staates: Die Auffassung von dem Vater König und dem Volk als seinen Kindern prägte alle Szenen von Knudsen. Staat und Monarchie als die glückliche Familie sind auch später, unter anderen Umständen und mehr verhüllt, ein wesentliches Merkmal.

Diese Tradition wird 1849 nun neu belebt. Die nationalen Tableau vivants in Christiania weisen dann in ihrem performativen Charakter in verschiedene Richtungen, die auf eine verzweigte Art immer wieder, bis in unsere Tage hinein bestimmte Bereiche der Bildkunst – Photographie – Film berühren.

Chronologisch gesehen, bedeuteten zunächst die Weltausstellungen einen wichtigen Moment bei der weiteren Entwicklung. Sie starteten 1851 in England („The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations“) und folgten – dank des großen Echos – in rascher Reihenfolge nacheinander: Während die erste von 6 Millionen besucht wurde, konnte die Weltausstellung in Paris 1900 schon 50 Millionen Besucher verbuchen. 1867 erzielten Schweden

und Norwegen in Paris den größten Erfolg bzw. das größte Aufsehen, weil sie 15 Gruppen von Volkstrachtfiguren (davon waren 6 norwegische Trachten) als Wachsfiguren ausstellten. Das Attraktive war hierbei, dass diese Trachten als *dreidimensionale Genrebilder* vorgestellt wurden, manche davon als Nachbildungen der populären Volkslebensschilderungen der schwedischen Maler aus Düsseldorf (vgl. das Tableau von Tidemand und Gude!). Auf der Weltausstellung in Wien 1873 und in Philadelphia 1876, dann wieder in Paris im Jahre 1878 hatte man schon eindeutig erzählerische, narrative Szenen aus Schweden. Mit Artur Hazelius (1833–1901) erfolgte inzwischen der Schritt zum nordischen „Folkemuseum“: Als unter seiner Leitung 1873 das Museum „Skandinavisk – etnografiske Samling“<sup>11</sup> in Drottninggatan in Stockholm eröffnet wird, waren die dreidimensionalen Genrebilder schon in originalen, möblierten Bauernstuben arrangiert. Er nannte diese Szenen Diorama. Die Besucher – wie in der Ibsenschen Guckkastenbühne – konnten in diese Stuben hineingucken, denn man sollte auch hier den Eindruck haben, dass nur die vierte Wand fehlte. Technisch übten sicherlich auch die international schon praktizierten andere Formen, wie Wackkabinett und Panoptikum einen wichtigen Einfluss aus, aber bei diesen Formen der musealen Ausstellung spielte die historische, folkloristische Authentizität und die unmittelbare, handgreifliche Nähe eine entscheidende Rolle. Parallel zu dieser Entwicklung zeigte sich das Interesse dafür, dass man charakteristische Gebäude der Volkskultur als Museumsstück vorzeigt. Schon 1867, auf der Pariser Ausstellung hatte z. B. Norwegen ein riesiges „stabbur“ (Lebensmittelspeicher auf Füßen) im Stil der Bauweise der Gegend Telemark gebaut; es ging darum, „echte“ Bauten für

<sup>11</sup> Eine deutsche Parallele stellt – auf Initiative des Mediziners Rudolf Virchow – das *Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes* (das jetzige *Museum europäischer Kulturen*) aus dem Jahre 1889 dar.

die Zuschauer zugänglich zu machen. Ein erster Schritt hierzu war „Kong Oscars 2.s Bygningshistoriske Samling“ auf Bygdøy 1881–87 mit der Kirche von Gol und einigen Holzgebäuden. 1891 folgt dann die Eröffnung von Hazelius' Freiluftmuseum auf Skansen<sup>12</sup>.

Das Freilichtmuseum weist allerdings auch auf eine andere, ältere Traditionslinie zurück. In den 1760er Jahren begann man im Schlosspark von Fredensborg, das Frederik dem V. gern und oft als Sommerresidenz und Jagdschloss diente, 60 norwegische und 10 färöische Figuren aus Sandstein aufzustellen. Die Arbeiten wurden von dem Bildhauer Johan Gottfried Grund ausgeführt. 1764 waren die ersten und 1778 die letzten norwegischen Figuren fertig. Alle wurden weiß gemalt, um Marmorstauen nachzuahmen. („Nordmans-Dalen i den kongelige Lyst-Hauge ved Fredensborg“) Die Idee hinter dem großen Projekt konnte auf mehrere Gründe zurückgeführt werden: Es sollte eine Erinnerung an die Reise von Frederik V. nach Norwegen 1749 werden, auch als symbolische Präsenz der dänisch-norwegischen Union und der Nähe des Königshofes zu den Norwegern, sowie die detaillierten und genauen Kenntnisse über das norwegische Volk demonstrieren (s. das Motiv der Familie-Monarchie). Mit dem sog. Nordmandsdalen sind wir aber in der Tradition der Hofkultur und der Gartenkultur angelangt. Der Park diente nämlich schon von vornherein als Ort für Theateraufführungen und andere Feste. Die Gartenskulpturen dienten dabei nicht nur der Dekoration, als Hintergrundkulisse, nicht nur als ein Tableaubild, sondern – vielmehr – als eine feste Szene, in welche der Beobachter unwillkürlich und unvermeidbar miteinbezogen wurde und wo er gleichzeitig als Schauspieler und Zuschauer agierte.

<sup>12</sup> Siehe hierzu noch: Stoklund, Bjarne: Bonden som national symbol og musealt objekt. A. a. O.

Es würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen, weitere Details und andere historisch-chronologische Wege und Möglichkeiten des Tableaus hier erwähnen zu wollen. Es leuchtet ja ein, dass von den oben genannten Traditionen über Ballett, Theater, Singspiel, sowie über Pantomime, Panoptikum, Wachskabinett, Volksmuseum, Freilicht- bzw. ethnographisches Museum u. ä. der modernen Zeit der Sprung zur Photographie, insbesondere zu den „snapshots“ nicht weit ist. Ohne darauf weiter eingehen zu können, sollte darauf doch hingewiesen werden, dass die neuesten Entwicklungen auf diesem Gebiet auch die Tradition des Tableaus berühren. Solche Momente sind z. B. wenn der zeitgenössische japanische Künstler Yasumasu Morimura im letzten Jahrzehnt in den USA photographische Re-Inszenierungen von Meisterwerken der westlich-europäischen Malerei arrangiert, oder wenn der kanadische Photograph Jeff Wall scheinbare „snapshots“ inszeniert, indem Schauspieler eine Rolle, d. h. die von ihm vorgegebene Rolle ausführen und so (also als scheinbare „snapshots“) photographiert werden. In beiden Fällen, wie auch in dem vorgestellten Tableau vivant ist *die performative Inszenierung der Wirklichkeit* das konstituierende Element. Genau *dieses Performative* ist es, was das tableau vivant mit unserer Zeit verbindet. So stellt der berühmte Filmregisseur Greenaway in einem Interview fest: Für ihn ist Rembrandts *Nachtwache* kein Gemälde, sondern ein Stück Theater, „eine irrwitzig lebendige Aufführung“ (die angeblich eine Kriminalgeschichte erzählt). Er verfilmte das Gemälde, denn er meint: „Rembrandt hat seine Nachtwache als Bühnenstück gemalt, jetzt holen wir diese Bühne ins Kino. Und außerdem – Sie werden staunen – verwandeln wir das Reichsmuseum in ein Theater auf Zeit.“<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Siehe „Rembrandt war kein Maler“. In: Die Zeit 29.12.2005 Nr.1. Zitiert nach <http://www.zeit.de/2006/01/Rembrandt>.